

이동근 작가는 주로 사회적으로 소외되고 주변부로 여겨지는 대상을 사진에 담아왔다. 재개발을 앞둔 부산 범천동의 오래된 골목을 찍은 <흐르는 길>과 부산에서 가장 오래된 아파트의 풍경을 찍은 <모던시티-좌천아파트>는 변화 없이 그곳에 오랫동안 뿌리내리고 있었다는 이유로 주변부가 되었다. 반면에 <초청장>에 담긴 결혼이주여성들은 그와 반대의 이유로 그렇게 여겨진다. 5년여 동안 진행된 <초청장>작업을 통해서 작가는 어느 곳에도 온전히 속하지 못하고 끊임없이 낮은 시선 속에서 살아가는, '경계인'의 삶에 대한 관심을 심화시켰다.

탈북민으로 구성된 전통예술 공연단의 모습을 담고 있는, 이번의 <아리랑 예술단>시리즈도 그러한 관심의 연장선에 있다. 그런데 <아리랑 예술단>시리즈에서는 <초청장>과는 결이 조금 다른 문제가 노정된다. 결혼이주여성들과 달리 생김새만으로는 탈북민을 구별하기 어렵고, 그들이 보여주는 공연 또한 우리에게도 친숙한 것이기 때문이다. 표면적으로 드러나는 이러한 동질성에도 불구하고 결코 우리 내부로 온전히 동화되지 못하는 삶을 사진에 담기 위해서는 그 나름의 시선과 방법이 요청된다.

이동근 작가는 그간의 방법, 다큐멘터리의 기록적 특성에 충실하는 방법을 더 강하게 밀고 나가는 경향으로 이 문제에 대응한다. 미적으로 꾸미거나 의미를 강조하려는 등의 인위적인 의도는 거의 찾아보기 어렵다. 피사체를 틀 안에 적절히 배치하여 화면을 조화롭게 완결시키려는, 프레임링(framing)에 대한 의지도 그 어느 때 보다 약해 보인다. 주관보다는 대상 자체를 있는 그대로 드러내는 데에만 관심을 두는 태도로 일관한다.

사진가의 감정이나 생각을 적극적으로 표현할 수 있는, 하이앵글이나 로우앵글 혹은 클로즈업이나 롱샷 같은 형식적 테크닉은 의도적으로 피하고 있는 듯하다. 사진가와 피사체 사이의 거리는 대부분 미디엄샷에 가까운 중간적인 거리로 일관된다. 그저 작가의 일상적 눈높이에서 이루어지는 시각적 경험이 그대로 사진에 재현되고 있다. 화려하고 극적인 사진적 수사(rhetoric)가 배제된 이 사진들, 거기서 느껴지는 작가의 태도는 '담담함' 혹은 '평범함'에 대한 지향이다.

작가의 주관을 최대한 배제시킨, 이러한 '중립적 시선'은 사진매체가 가진 고유의 특성, 즉 그 기록적 순수성에 대한 기대가 바탕에 깔려있기 때문이라. 이 기록적 순수성은 일반적인 객관성과는 다르다. 사진은 어떤 존재가 실재했었다는 사실에 대한 객관적 증거일 수는 있지만, 사진 이미지가 드러내는 의미가 사실이라거나 진실이라는 증명일 수는 없다. 그러한 임의적인 의미나 판단을 사진에 부여하지 않을 때, 사진 이미지는 불확정적이고 모호하게 드러나지만 그것이 바로 사진의 기록 작용의 순수한 결과물이라고 할 수 있다.

이동근이 도모하는 것도 그런 것이리라. <아리랑 예술단> 시리즈는 사진 자체만으로는 그것이 탈북민들의 예술단이라는 사실을 알아내기 어렵다. 이러한 중립적 재현 속에서 사진 이미지들은 자유롭게 자신을 드러낸다. 인물들의 명랑한 몸짓과 표정, 화려하지만 다소 촌스러운 공연복과 무대화장, 그리고 장식적인 무대 소품들이 반짝이며 자신들의 현존성을 충실하게 표출한다. 거의 비어있는 작가의 주관적인 자리가 다양한 관람자의 자리로 채워질 수 있는 여지가 열린다. 우리는 그 반짝거림에 눈을 빼앗기지만 곧바로 어떤 부조화를 감지하게 된다.

사진 속 인물들이 발산하는 외적 화려함과 탈북민이 겪는 현실적 고난, 인물들의 화려한 치장과 초라한 배경, 목숨을 건 탈북과 여전히 북한 콘텐츠를 이용해 살아갈 수밖에 없는 현실 사이의 부조화 같은 것이다. 사진 이미지의 자발적이고 충실한 자기 현시의 힘을 통해 그러한 부조화에 대한 감지가 가능해지는 것이다.

그 결과 탈북민의 실존적 삶의 조건이나 정체성에 대한 다양한 생각이 일어난다. 그러나 작가는 이러한 부조화의 감지를 통해 어떤 정해진 결론에 이르도록 유도하지는 않는다. 오히려 탈북민의 그

특수하고 드라마틱한 운명을 어떠한 감정적 과장이나 설득도 없이, 지극히 담담하고 비(非)극적인 방법으로 재현하고 있다. 이러한 아이러니를 발견하는 관람자가 더 큰 진지함 속에서 질문을 던지고 각자의 답을 찾아가기를 바라며 펼쳐놓을 뿐이다.

이처럼 이동근작가가 <아리랑 예술단>시리즈에서 탈북민을 재현하는 태도는 이른바 '디아스포라(diaspora)'를 우리사회가 어떤 시선으로 바라보고 대해야 하는지에 대한 하나의 방법적 제안이라고 할 수 있다. 이동근의 방법의 골자는 위에서 살펴본 바와 같이 주관의 개입을 최대한 약화시키는 것이었다.

디아스포라는 기본적으로 강제적으로 이산(離散)되거나 어쩔 수 없어 이주(移住)한 집단을 의미한다. 하지만 오늘날에는 사회의 지배적인 질서나 관습에 포섭되지 못하는 삶을 포괄적으로 의미하는 말로 이해되기도 한다. 디아스포라에 대한 이러한 의미의 확장은 그것이 외부로부터의 지리적 이동을 통해서만이 아니라 내부의 사회·정치·문화적 측면으로부터도 발생한다는 점을 시사한다. 오늘날 이러한 디아스포라에 대한 논의가 활발하게 요청되고 의미 있는 이유는 그것이 이른바 '타자의 철학'을 사유하게 하기 때문이다. 무엇이 탈북민과 같은 사회적 소수자를 끊임없이 낯선 이방인, '타자'로 만드는가?

타자의 문제는 결국 '주체'의 문제다. '나'라는 주체와의 관계 속에서 타자화가 이루어지기 때문이다. 타자에 대한 배타와 차별은 서양 전통 철학으로부터 도도히 이어져 온 이성적 주체관에서 비롯하는 바가 크다. 여기서 주체는 모든 인식의 출발점이고 중심이다. 모든 세계를 대상화하고 그 대상을 이성적 인식을 통해 자기화시키려고 한다. 문제는 이러한 동일화 원리가 개별적 차이를 무시하면서 모든 대상을 보편에 편입시키려 한다는 점이다. 보편에 편입되지 못하는 요소는 타자화되면서 진리로부터 배제된다. 이러한 결과로 유색인 이주자, 탈북민, 난민, 여성, 성소수자, 장애인, 미성년자, 혼혈인 등 다양한 타자들이 생겨나게 되는 것이다.

<아리랑 예술단>을 통해 작가가 보여준 '주관의 최소화'는 이처럼 타자를 양산하는 '폭력적 주체성의 물러섬'에 다름 아니다. 여기서 주체의 문제는 윤리의 문제와 겹쳐진다. 사회적 소수자를 어떻게 인식해야 하는지의 문제는 대상에 개입하는 주체의 인식론적 문제이면서 동시에 사회적 소수자를 대하는 윤리적 태도의 문제이기도 하다는 말이다. 우리는 이미 <아리랑 예술단>을 통해 그러한 두 영역이 동전의 양면과 같다는 사실을 확인했다. 작가가 자신의 주관을 뒤로 물리고 대상을 있는 그대로 드러내면서 의미부여나 해석의 문을 열어놓는 태도는 탈북민을 기존의 질서나 문화를 잣대로 차별하거나 배제하지 않는 태도에 조응한다.

그러나 이동근의 사진은 주체의 해체와 윤리적 당위의 관계를 명시적으로 드러내지도 않는다. 그저 역설적이거나 암시적으로 드러날 뿐이다. <아리랑 예술단> 사진들에 반영된 사진가와 피사체 사이의 '중간적인 거리'는 그러한 암시를 잘 드러내 보인다. 그것은 친근성과 유대감을 유지하면서도 작가의 주관적인 시선이나 규정에 그들을 가두지 않으려는 작가의 마음 상태로 느껴진다. 이러한 중간적인 거리는 화면을 비(非)극적으로 구성하게 하여 결과적으로 사진을 담담하고 평범하게 보이도록 만든다. <아리랑 예술단>시리즈가 형식적 기교를 통해 관람자의 눈과 마음을 자극하는, 그러한 미학적 완성도를 추구하려는 작업이 아니라는 사실을 애초부터 알아채게 한 것도 바로 사진의 전반에 흐르고 있는 이 '평범함'에 대한 지향이다.

작가의 이러한 지향은 탈북민 공연단을 소재주의적으로 대상화하지 않으려는 의지의 반영이기도 하다. 그러한 점은 사진 속 인물들의 배경이 화려한 공연 무대가 아니라는 점에서 비교적 명시적으로 표현된다. 대부분의 사진 배경은 허술하게 만들어진 임시 대기실이나 무대 뒤 노천이다. 이 공간은 그들이 삶을 지속하기 위해 공연을 준비하고 대기하는, 일상적인 삶의 공간이다. 화려한 조명을 받는 공연의 극적인 순간이 아니라, 지난한 삶을 이어가는 지속적이고 반복적인 일상의 공간에 속한다. 그들의 삶을 이색적인 볼거리로 소비하는 것이 아니라, 우리와 마찬가지로 매일을 살아가는 평범한

존재로 느끼게 해 준다.

이러한 일상적 평범함은 <초청장>과 <아리랑 예술단>을 섬세하게 구별해주는 지점이다. 둘 모두 꾸밈없이 대상을 있는 그대로 드러내려는 의지 속에 있지만, 결과적으로 드러나는 양상은 다르다. <초청장>에서는 이주여성의 생김새나 전통복장 같은 것들이 드러내는 시각적 차이로부터 그녀들의 삶에 대한 이야기가 시작된다. 반면에 <아리랑 예술단>에서는 동질성이 더 부각된다. 극적인 구성을 배제하고 보통의 일상적 눈높이에서 포착하기, 반복적 일상의 공간인 무대 뒤의 장면 포착하기 등.. 작가의 평범함에 대한 지향은 그들을 우리와 다르지 않은 존재로 느끼도록 만든다.

그들과 우리가 다르지 않다는 사실을 인지하는 것은 그들에 대한 감정이입을 통해 연민이나 동정을 품는 것과 다르고, 그들에 대한 차별이나 배제가 옳지 않다는 결론을 주장하는 것과도 다르다. 그들과 우리가 공유하는 그 일상적 평범성은 그들이 더 이상 '타자화'되지 않을 수 있는 최소한의 존재적 조건인 것이다. <아리랑 예술단>시리즈에서 인물들이 마치 가족이나 친구가 찍어주는 사진기 앞에 서있는 것과 같은 포즈와 표정과 눈빛을 발할 수 있는 것도 이러한 '타자화'시키지 않는 시선 속에 있기 때문이 아닐까 싶다.

오만하고 폭력적인 주체성 후퇴시키기, 대상이 있는 그대로 자신을 드러낼 수 있는 적절한 거리로서의 관계 만들기, 기존의 질서나 문화를 기준으로 차이를 배제하지 않기 등은 결국 '타자화시키지 않는 시선'이라는 점에서 같은 것이다. 이러한 시선은 이동근의 작업에 줄곧 내재하면서 작동한다. <아리랑 예술단>시리즈가 드러내는 그 역설적 평범성은 작업 내부에서 끊임없이 작동하고 있는 작가의 '무의도의 의도'의 가장 큰 반영이기도 하면서 동시에 결과이기도 하다. 결국 탈북민의 삶에 대한 이동근의 '열린재현'은 우리에게 질문을 던지는 것인 동시에 그 질문에 대한 답이기도 하다. 타자화되지 않을 수 있는 존재적 조건을 묻는 질문에 타자화시키지 않는 시선으로 화답한다는 말이다.